

O SABER DO NARRADOR

Ligia Cademartori

No ensaio *O Narrador*⁽¹⁾, Walter Benjamin atribui ao romance a capacidade de atestar, ao mesmo tempo, a plenitude da existência e a perplexidade profunda de todos os seres humanos. Esvaziado da antiga sabedoria da narrativa oral, em que o narrador era uma espécie de conselheiro de seu ouvinte, o romance, mesmo atingindo o incomensurável na representação da vida humana, tem abrigado, ao longo da história, maior ou menor preocupação em transmitir ensinamentos. Benjamin estabelece três estágios por que passa a história do narrador: o do narrador clássico, de tradição oral, que detém a sabedoria da experiência e expõe o lado épico da verdade; o do narrador do romance que esbarra no desmedido da existência sem disso extrair a devida exemplaridade; o do narrador de notícias, cuja intenção primeira é transmitir a substância pura do conteúdo com base na verificabilidade.

Essa tipologia evolutiva tem propiciado a atribuição das características do terceiro tipo à narrativa contemporânea ou pós-moderna, como sendo aquela em que a ação é narrada com a isenção de um narrador que não pretende exemplaridade⁽²⁾. A esse respeito cabe considerar que a exemplaridade da mimese narrativa não é necessariamente moral ou prática. Toda narrativa efetiva um recorte da realidade que é, em si, exemplar no padrão de interpretação do mundo que oferece. Além disso, pode-se rever essa atribuição de impessoalidade jornalística ao narrador contemporâneo a partir da consideração da noção de sujeito.

As consciências humanas não são atemporais. Sofrem a determinação de situações históricas específicas, que atingem tanto a produção da narrativa, quanto sua recepção. Essa é uma questão que transcende os limites da narratologia — reflexão teórico-metodológica que estuda a nar-

rativa em suas propriedades modais de representação — por delinear as distintas relações que o narrador, como sujeito, poder ter com o conhecimento. A leitura de romances de Balzac e Stendhal, assim como de contos de Borges e Calvino pode revelar, nos dois primeiros, a prevalência de uma marcante exemplaridade na modelização do real, enquanto os dois últimos, na pretensa impessoalidade do procedimento narrativo, fazem um recorte do real de que não está ausente uma concepção muito própria do mundo e da posição que nele ocupa o sujeito.

O narrador, a quem cabe enunciar o discurso narrativo, é uma invenção do autor e cumpre uma funcionalidade essencialmente textual. Protagonista da narração, funciona como mediador da enunciação. No plano do enunciado, sua presença é observável mediante as intrusões que lhe traduzem a posição afetiva e ideológica.

Gerard Genette faz uma tipologia de narrador identificando três situações narrativas: a do narrador heterodiegético, a do autodiegético e a do homodiegético⁽³⁾. O primeiro relata uma história sem integrar o universo diegético; o segundo narra uma história que conhece diretamente como protagonista; e o terceiro participa da história que conta apenas como testemunha ou personagem secundária. A representação da informação diegética a partir de uma determinada consciência é o que se chama de focalização ou foco narrativo⁽⁴⁾. A focalização determina a quantidade e a qualidade da informação, revelando a posição afetiva, ideológica e ética do narrador em relação à diegese.

Uma apreciação das transformações que marcam a narrativa revela as diferentes focalizações e o diverso papel das intrusões do narrador como manifestações de sua subjetividade projetada no enunciado. Estas podem revestir-se de feições diversas, com diferentes graus de incidência apreciativa e judicativa em relação à história. Tais registros de discurso manifestam uma atitude afetiva e configuram uma posição doutrinária que é bem definida, por exemplo, no chamado romance de 1830, de que Balzac e Stendhal são os grandes representantes, época literária vocacionada para a crítica ideológico-social. Em narrativas como as de Italo Calvino e de Jorge Luis Borges, as características são outras. O olhar cético e descendente do narrador não chama a si a tarefa de reformar os valores e melhorar o mundo.

O que aqui se entende por intrusão não é apenas a presença do narrador — uma vez que esta se revela na simples existência do relato — mas é, sim, a sua presença como algo excessivo em relação à trama, e intensificador do efeito ideológico e afetivo que a história possa provocar.

As intrusões do narrador projetam-se sobre o leitor e influenciam seu sistema de crenças e valores.

As intrusões do narrador são inevitáveis, fazem parte da condição do ato de linguagem verbal que, como tal, é permeável à subjetividade. Contudo, há diferenças entre os tipos de intrusão, dependendo da situação narrativa em que venham a ocorrer. Além disso, diferem na desenvoltura e na importância que usufruem no relato e, essencialmente, pela noção de sujeito que desvelam.

Se a expressão da subjetividade é maior quando se trata de narrador homodiegético ou autodiegético, isso em parte fica neutralizado pelo fato evidente de tratar-se de um ponto de vista específico que filtra os acontecimentos segundo sua percepção. Isto não acontece com a intrusão de um narrador em focalização onisciente, uma vez que nesse caso se configura uma postura emotiva e ideológica genérica em relação ao que é contado. Mas o ponto essencial em relação a esse narrador de terceira pessoa é, antes do aspecto genérico ou específico do que diz, sua condição presumida de conhecimento.

1. O olhar míope

É nessa medida que o conto *A aventura de um míope* de Italo Calvino⁽⁵⁾ torna-se exemplar de uma concepção contemporânea de narrador. Nele não há o olhar introspectivo. Seu interesse é por um outro, Amilcare Carruga, homem ainda jovem, mas que perdeu o gosto pela vida; com alguns recursos, mas sem ambições exageradas. A interioridade do protagonista será devassada, apenas em função do fato a relatar e do qual o narrador pretende ser repórter.

Como, porém, na verdade, o homem só fala de si — "Madame Bovary c'est moi", disse Flaubert, apesar de perseguir a impessoalidade — e não há discurso desinteressado, outra dimensão surge na enunciação. O narrador conta algo a partir de uma outra pessoa e nisso não há nenhuma novidade. A diferença em relação a uma tradição ficcional reside na omissão de um sistema de crenças, no abrandamento das intrusões, na neutralização do julgamento tanto da ação quanto da personagem e no viés jornalístico do relato, do qual não está ausente uma certa ironia expressa a partir do título.

Há uma dose de humor na denominação de aventura para o que ocorre a Amilcare. A ação externa do conto é mínima; o movimento é

interior e o protagonista é silencioso. E o narrador o que faz? Apenas olha a personagem que não é complexa ou singular, e tampouco representa uma classe ou um tipo. Amilcare é um homem comum, personagem sem discurso e cuja escassa ação é interna. Ninguém menos aventureiro que este homem que apenas olha — de longe e mal — do outro lado da calçada, as mulheres, os amigos, o espetáculo do mundo.

O narrador olha Amilcare olhar com dificuldade o mundo, estabelecendo uma cumplicidade com o leitor que, por via da adesão, olha o narrador olhar Amilcare: aventura de míopes na experiência que é sempre de um outro e em que se pretende nada ensinar.

Algo no conto, porém, se diz no entrecruzamento de olhares do narrador e do leitor e no desencontro de olhares do protagonista e das demais personagens. A exemplaridade não vem da fala do narrador, mas da ação observada por ele. O narrador não tem um bom conselho a dar ao leitor como fazia Balzac e como induzia Stendhal. A vivência da personagem é dramaticamente silenciosa e não há moral a extrair da ação sem excesso de Amilcare. Ele nada faz, apenas padece uma deficiência e reage de modo inócuo a ela.

Se não há utilidade a ser extraída da praxis da personagem, fala, então, o conto da pobreza da experiência e da incomunicabilidade? Essa é uma leitura ainda fácil, embora mais elaborada que uma primeira, seqüencial e sintagmática, que apenas identificará a história de um míope que não pode ver sem óculos e que com óculos não é visto.

Uma terceira leitura possível apresenta um valor menos negativo que a segunda. Para lá da incomunicabilidade interpessoal e da inutilidade da experiência de Carruga, uma comunicação e uma experiência se dão entre narrador e leitor a partir da história da personagem.

Amilcare Carruga tem o desejo de ver, paixão perceptiva que a Psicanálise denomina pulsão escópica, do grego *skopein*, que significa ver⁽⁶⁾. Trata-se de uma pulsão fortemente baseada na falta e ancorada no imaginário⁽⁷⁾. Na pulsão escópica não se encontra, nem mesmo por breve tempo, a ilusão de falta preenchida, de relação plena com o objeto, como ocorre, por exemplo, no orgasmo. O desejo, em sentido amplo, persegue a posse infinita do objeto ausente. Mas o desejo de ver, ao contrário, pelo princípio da distância, procede a uma evocação simbólica e espacial da falta constitutiva. Não haverá, portanto, posse, sequer ilusória.

A visão consiste em um duplo movimento: um projetivo — o do farol que se volta sobre um objeto — e um introjetivo — o da consciência sensível ao registro do objeto. Conforme a expressão metafórica corrente, lançamos o olhar nas coisas e elas, assim "iluminadas", depositam-se em

nós. Ver é, portanto, uma relação de dois cursos contrários: o objeto que recebo é, também, o que eu deslancho, pois basta que eu feche os olhos para suprimi-lo. Em relação ao objeto, na expressão de Christian Metz⁽⁸⁾, somos o aparelho de projeção e a tela, mas o objeto não será jamais possuído, sempre será uma ausência.

O conto de Calvino encena a pulsão escópica, em sua ineludível insatisfação, e na qual a atividade de percepção é real, mas o percebido não é realmente o objeto; é apenas sua sombra, seu fantasma, seu duplo, sua réplica. Em nossa relação com as coisas, tal como são constituídas pela via da visão e ordenadas nas figuras de representação, algo sempre escorrega e é isso que se chama olhar. A Fenomenologia de Merleau-Ponty⁽⁹⁾ nos diz que há formas impostas pelo mundo e para as quais a intencionalidade da experiência fenomenológica nos dirige, delineando os limites da experiência do visível. Acrescentará a Psicanálise que o olhar é o ponto de chegada da nossa experiência como falta constitutiva.

Amilcare apenas olha — e mal — sem participar do percebido. O uso dos óculos aguça a percepção apenas para salientar a ausência, apesar da aproximação como um objeto. Persegue na rua a antiga namorada como um objeto imaginário do qual só pode divisar a metonímia — casaco vermelho — e esse é o objeto que esteve sempre perdido, embora seja seu objeto mais verdadeiro e que para sempre assim será desejado.

Em seu percurso, Amilcare Carruga representa que não há objeto real e que os objetos são todos substitutos, o que alude à dissociação do desejo e do objeto real, conferindo à relação do olhar com o objeto que se quer ver uma dimensão de logro.

O conto de Calvino é ilustrativo da concepção contemporânea de conhecimento do narrador. O procedimento narrativo do século XX caracteriza-se pelo distanciamento do narrador que se mantém fora da ação narrada, porta-se como um espectador que observa uma ação sem dela participar diretamente ou dela extrair certezas e convicções. Isto equivale a dizer que a ficção contemporânea não representa a posse da verdade, ao contrário da tendência do século passado em que, mesmo como heterodiegético e, portanto, fora da ação narrada — e, também, por causa disso — o narrador falava do narrado de maneira exemplar, expondo a seu leitor seu sistema de crenças e valores e usando a ação para reforçá-lo.

O narrador contemporâneo está cômico da distância entre ele e a experiência que narra e procura relatá-la com impessoalidade, o que quer dizer que não chamará a si a responsabilidade de ensinar nenhuma verdade moral ou filosófica, ao menos no plano do enunciado. Neste, o narrador não se apresenta ao leitor como estando de posse de alguma sabedo-

ria estável e de alguma utilidade para o destinatário do conto; assume a falta e o distanciamento. Há hoje uma ampla bibliografia que identifica grandes mutações na ciência e na arte contemporânea em relação de duplo reflexo. Enquanto de Newton a Boltzmann a ciência procurou princípios universais e eternos na regência do funcionamento da natureza, hoje já não se pretende tudo explicar por leis gerais. O projeto de discussão e explicação da natureza como comportamentos concatenados e decorrentes de um pequeno número de regras fracassou. Surgiu em seu lugar a idéia de um universo fragmentado e composto por comportamentos locais distintos entre si pela qualidade⁽¹⁰⁾.

2. O narrador didático

Em que medida rompe o narrador contemporâneo com uma tradição? Quando o narrador de *Eugénie Grandet* de Balzac⁽¹¹⁾ diz que o velho Cruchot e o Sr. des Grassins "testemunhavam publicamente ao Sr. Grandet um respeito tão grande que os observadores podiam medir a extensão dos capitais do ex-prefeito pelo alcance da consideração obsequiosa de que era alvo", põe em causa o meio cultural e o sistema de valores que condicionam a consideração de um homem ao dinheiro que por ventura tenha.

O narrador de *Eugénie Grandet*, em relação de alteridade com o outro pólo do universo diegético — o leitor — desfruta sobre ele de uma autoridade inabalável: ninguém duvida de sua palavra. A sua posição temporal é ulterior à história e, desse modo, tem ele o poder de manipular o tempo narrativo, assim como a focalização em que projeta sua pertença ideológica e afetiva.

A narrativa abre com a descrição de uma casa que, longe de exercer alguma função subsidiária ou ornamental, introduz de modo não inerte o universo dos eventos narrativos, mantendo perfeita interação com eles. O parágrafo inicial é farto em indícios prospectivos sobre a seqüência das ações e o perfil das personagens. O espaço descrito sintetiza um espaço social e um clima psicológico que a narrativa em seu desenvolvimento irá plasmear.

A descrição tal como é usada por Balzac desempenha um importante papel como operador da legibilidade e elemento de coerência do texto narrativo, uma vez que condensa informações e traços significativos

do mundo ficcional. Antecipa as expectativas do leitor em relação ao ambiente e ao destino das personagens.

No primeiro capítulo, o narrador recorre a um artifício bastante conhecido que é o de ciceronear o leitor com o uso de expressões como "entrai" e "veréis", forma ingênua de motivação que tem relação com a focalização onisciente em que o narrador assume total responsabilidade e domínio da diegese e na qual a descrição é usada para a insinuação temática, mas também ideológica.

A casa dos Grandet é qualificada, a partir do parágrafo inicial, com adjetivos de carga semântica negativa como sombrio, desolado, triste e mortiço. A sugestão de aridez e destruição é feita mediante a imagem de charneca e ossada. Da descrição do cenário em que vai se desenrolar a trama, passa o narrador à descrição da personagem — Sr. Grandet ou Pai Grandet, segundo a edição — que divide com Eugénie Grandet o papel central da narrativa.

Se a divisão do papel principal tem sua peculiaridade no caso da *Comédia Humana*, é, também, representativo das transformações por que passou a mínese narrativa. A narrativa contemporânea abriga uma tendência ao enfraquecimento da personagem, ao contrário do que caracterizou a diegese do século XIX, época que celebrou o apogeu do indivíduo. *Crime e Castigo*, *O Vermelho e o Negro*, *Ana Karenina*, *Madame Bovary* são romances de personagem. No século XX, um romance como *Ulisses*, mesmo retratando o cotidiano de Leopold Bloom, tem por grande tema as dimensões da linguagem e a aventura de produção do sentido.

Pai Grandet é construído progressivamente a partir de sua praxis: a atividade comercial o constitui. A personagem é indissociável do sentido de avareza, do mesmo modo que Julien Sorel, personagem de *O Vermelho e o Negro*, é inseparável da idéia de ambição. O fato de a personagem de Stendhal ser uma elaboração mais complexa que o monomaníaco de Balzac não invalida a afirmação.

Grandet e sua filha não se separam do ambiente social que o narrador avalia. A definição pelo meio torna-se determinante para a impressão de verdade existencial que transmitem e para a condição de verossimilhança interna. São planas as personagens de *Eugénie Grandet* e denominadas por uma única paixão: a de Grandet é o dinheiro; a de Eugénie é o primo; a de Nanon é a lealdade. Seus deslocamentos são determinados por esse traço único, ao contrário do que se observa nas personagens de Stendhal, que são problemáticas e contraditórias, sempre capazes de surpreender.

O peculiar a esse respeito é que, a rigor, isso não significa empobrecimento psicológico, mas a verticalização da mania permite uma fatura de traços individuais, embora sempre decorrentes da inserção no grupo social e das condições materiais desse grupo, ou seja, a condição social será determinante e estará em julgamento.

Assim como o Sr. Grandet, Carlos Grandet, Mestre Cruchot, o Sr. des Grassins são emoldurados pela sociedade burguesa do início do século XIX, momento pós-revolucionário de expansão do sistema capitalista e de dissolução das hierarquias tradicionais. Os dramas burgueses de Balzac têm no dinheiro o grande eixo. É o móvel da ação, o objeto do desejo e a definição do papel de cada personagem, de sua relação com os demais e de seu destino na trama.

O dinheiro é o objeto da ação. A mercantilização do desejo é o grande tema dessa narrativa⁽¹²⁾. A riqueza é o que torna a mulher desejável, e isso vale tanto para a jovem Eugénie quanto para o pobre Nanon de aspecto grosseiro e de feições repelentes. Nesta, como em outras narrativas de Balzac, trata-se de uma herança na província. O quadro agônico é extremamente simples: dois pretendentes interesseiros disputam a mão de uma herdeira que se apaixona por um terceiro candidato não menos aproveitador. Tem-se dois adversários fundamentais: o Presidente do Tribunal, sobrinho do Sr. Cruchot, "notário encarregado das inversões usurárias" de Grandet, e Adolphe, filho do Sr. des Grassins, banqueiro que prestava serviços secretos ao avarento. Cada um dos pretendentes tem suas armas, seus aliados, suas vantagens próprias.

O desenvolvimento da narrativa irá atribuir a vitória a um deles, mas esse será um ganho precário e provisório do objeto de disputa. Isto é prototípico na *Comédia Humana*, repete-se em diversas obras. A posse do objeto do desejo ocorre depois de longa luta, porém acaba sendo desinvestido de valor pela História.

Para o conservador Balzac, a família é uma reprodução em pequena escala da sociedade e, nessa medida, essa mulher infrutífera que é Eugénie, e também seu marido, que não conseguiu usufruir a posse do objeto desejado, morrendo prematuramente, denunciam a ideologia do escritor a respeito das mudanças sociais ocorridas com a ascensão da burguesia. Balzac escreve esta narrativa em 1833, período de consolidação da sociedade mercantilista, e acredita que o fim dos antigos valores aristocráticos foi o que autorizou a luta bruta pelo dinheiro.

O velho Grandet incarna o capitalismo nascente e a descrição de seus investimentos registram a associação de uma França provinciana com

o mercado financeiro da metrópole, a transferência da riqueza acumulada para a dinâmica da especulação pecuniária.

A ação do romance ocorre em 1819 — período da Restauração — e traduz a percepção do escritor da realidade histórica. Porém transcende o mero registro dos fatos empíricos pois, além de representar fisionomias burguesas e amores e costumes da Província num período de esvaziamento da energia política, a narrativa apresenta um julgamento sobre a estratégia de ascensão de uma classe social em que o narrador não esconde seus interesses didáticos na exposição dos valores burgueses.

Balzac é monarquista e apologista do Ancien Régime. Contudo, ao longo de sua obra, apresenta paradoxos e contradições no que tange à sua posição política. A verdadeira Restauração seria possível para ele se fossem mantidos os valores aristocráticos acrescidos da energia napoleônica. Ganha expressiva significação a esse respeito o fato de Eugénie permanecer virgem, mesmo após o casamento. A única filha de Grandet não se reproduz, é caso de uma infertilidade não-biológica. A morte do patriarca dá a dimensão do seu terrível efeito sobre a filha a partir da recomendação que, no leito de morte, faz-lhe o pai, de que teria ela que lhe prestar conta do dinheiro na eternidade. Além desse aspecto patético de atribuição de transcendência ao dinheiro — e por causa dele — há a impossibilidade da filha do avarento estabelecer um outro percurso para si mesma.

Desse modo, a narrativa representa a conversão e o domínio indistinto, pelo dinheiro, de todos que entram em contato com ele. Eugénie, tão desprezada em relação ao primo, acabará por repetir o pai. Compra sua oportunidade de revanche da humilhação que lhe foi imputada pelo primo. O dinheiro determinará, também a ela, uma vez e sempre, o lugar a ocupar. A situação social está aqui familiarmente codificada.

Nenhuma personagem da narrativa escapa dessa determinação, seja a de submissão da mãe e da filha ao chefe da família, seja a de subserviência dos demais cidadãos ao tanoeiro, seja a de aproximação e afastamento de Charles e Eugénie. O aspecto mais impressionante dessa determinação encontra-se nas páginas finais nas quais se lê que, apesar de ter herdado imensa fortuna, vive Eugénie uma existência sombria e parcimoniosa.

A obra de Balzac em seu conjunto expressa a crença de seu autor de que se faz necessária uma reforma econômica e social na França. A denominação de *Comédia Humana* para a totalidade de seus romances configura uma identificação negativa com a *Divina Comédia* de Dante, uma vez que foi Balzac o primeiro ficcionista a tratar do papel do dinheiro na vida das pessoas e a expressar sua visão a respeito das conseqüências.

O avarento é uma figura muito antiga no gênero dramático, é personagem freqüente nas comédias. O Grandet de Balzac, porém, não é uma figura cômica, mas sórdida, e o leitor é levado a acompanhar passo a passo seu processo de enriquecimento, suas operações financeiras, suas manobras e, mais que nada, a relação passional que mantém com o dinheiro, seu único gozo. Todo o código de conduta de Grandet é ditado por essa paixão, e por isso é para ele natural comer corvos.

O mundo possível de Balzac tem por base a sociedade burguesa emergente e seu sistema capitalista de que decorrem os banqueiros, os especuladores, os oportunistas, os avarentos. Como Stendhal, tem uma concepção sociológica de suas personagens. Mas, enquanto para o autor de *O Vermelho e o Negro* a definição das causalidades é atribuída ao sistema político mais do que ao econômico, para Balzac a realidade material é que determina o destino das personagens.

Trata-se de uma obra inteiramente vinculada às circunstâncias da História e, por isso, comenta Arnold Hauser não haver no século XIX escritor mais distante da arte pela arte que Balzac, tão longe estava do purismo estético⁽¹³⁾. A *Comédia Humana* pode ser lida pelo público leitor de folhetim. Suas personagens têm o que se chama de psicologia sumária, o enredo de suas narrativas são triviais e a nomeação não agrada aos leitores mais exigentes.

O grande vigor de Balzac provém exatamente de sua inserção histórica e da sua observação sociológica. A apreciação de sua obra não pode ignorar esses condicionamentos até mesmo como condição de neutralização do didatismo de suas intrusões. Trata-se de um caminho de duas mãos: a interpretação econômico-política do real e a sensibilidade histórica de Balzac determinam as intrusões didáticas; a superação delas por parte do leitor se faz mediante a identificação da pretensão de centramento e sua localização nessa mesma História.

3. A áspera verdade

De outro tipo é o procedimento narrativo de Stendhal. O narrador de *O Vermelho e o Negro*⁽¹⁴⁾ evita comentar a ação e, quando o faz, é por meio de comentários contidos e nunca didáticos. Confia na eloquência da ação, esta explica as personagens e o sentido do universo diegético. Em lugar do tom dissertativo e professoral de Balzac, adota Stendhal uma sutil e às vezes quase imperceptível ironia, como nas passagens em que des-

creve os sucessivos deslumbramentos de Julien com os ambientes que conquista, do seminário aos salões aristocráticos.

Há em Stendhal sutilezas que não se encontram em Balzac e em suas personagens planas. O narrador mantém duplo viés na construção do protagonista: não o legitima plenamente, não o condena tampouco. O procedimento é o do analista psicológico que observa no homem paixões, idéias, sentimentos, sem derivar para o julgamento ético. Julien Sorel é uma personagem complexa — nada mais distante de um tipo — dotada de uma dose de ambigüidade que não faculta ao leitor a formação de um julgamento acabado sobre ele. Os capítulos 1,XXII e 2,XI são exemplares a esse respeito.

Stendhal viveu entre 1783 e 1842, período marcado por guerras e revoluções. Viveu a Revolução Francesa, o Império Napoleônico e a Restauração. Sua obra registra a época que se seguiu ao império de Bonaparte, e em que se deu a ascensão da burguesia, como um período de degenerescência da sociedade francesa. Com estilo acentuadamente distinto de Balzac, faz, também, o enquadramento de uma fase de crise moral em que não há direcionamento ético nem um grande projeto ou chefe político a seguir. Na sua narrativa, os fatores históricos, sociológicos e psicológicos são entrecruzados magistralmente. Julien Sorel é o ponto de encontro dos fatores externos de natureza socio-política com aqueles de sua configuração interna: sua energia, sua vontade forte, sua ambição e obsessão pela glória, seu descaso com a ética.

Stendhal foi um bonapartista e sua concepção é de que são os homens do povo, cheio de energia e paixão, como Napoleão e como Julien, que fazem a História. Julien Sorel conduz os acontecimentos, faz-se maior que eles pela astúcia e pela intensidade de seus sentimentos. O narrador vai, portanto, revelando sem julgar o jogo passional de Julien, as suas razões, a gênese de seus sentimentos e suas conseqüências. Não se explicita o julgamento do narrador. O leitor mais apressado não identificará, por exemplo, por trás das cenas dos capítulos 2,XXII e 2,XXIII, a denúncia do vazio político que enseja o individualismo exacerbado de um Sorel.

Tais capítulos narram uma reunião do clero e da aristocracia cujo objetivo é a preservação dos privilégios de classe, ameaçados pelos jacobinos que desejavam a democracia. Revelam uma sociedade composta por aristocratas sem dignidade, por um clero cujo único objetivo é o ganho material e por uma burguesia ambiciosa e medíocre. Com esse recorte social da França da Restauração, homenageia-se o grande ausente: Napoleão.

O capítulo 2,I traduz o clima político da Restauração e a polêmica que a figura de Napoleão suscitava. O capítulo 2,XI apresenta o soldado de Napoleão como o ideal de homem. Cabe observar, ainda, no que tange ao viés ideológico da narrativa, que a classe que Julien odeia é a mesma que odeia Napoleão, conforme se verifica no capítulo 2,XXIII. O arrebatamento que afeta o protagonista, mas também a Matilde e à Sra. de Rênal, é um traço de época trazido pela Revolução Francesa.

A paixão amorosa, nesse enquadramento, é entendida como o que, opondo-se a racionalização, revela o essencial e o íntimo no homem. O apaixonado não vive em paz com a sociedade. É o grande valor de Matilde e o destino da Sra. de Rênal. Esta encarna o amor-sentimental burguês, provinciano; enquanto o amor de Matilde é menos ingênuo, mais aristocrático e parisiense. Julien, personagem sem metafísica, vive o amor como uma guerra. Dele dirá o narrador: "a morte não era horrível a seus olhos".

O projeto ficcional e a pretensão de centramento do narrador estão bem expressos na epígrafe da primeira parte, de autoria de Danton, herói da Revolução Francesa: "a verdade, a áspera verdade". Duas passagens, no capítulo 2,XIX e no 2,XXII, a respeito da função da literatura, ilustram exemplarmente a atribuição ao romance da capacidade de apreender o que é verdadeiro.

Stendhal atribuiu ao narrador a severidade de um olhar crítico à sociedade e do enfoque marcadamente político. O sistema político é convertido em tema da narrativa. Trata de um momento em que a burguesia havia conseguido a vitória econômica, mas tinha que lutar por sua posição na sociedade. Jovem ambicioso, Julien procede de uma baixa camada social. Não tem dinheiro nem relações, mas está deslumbrado com as oportunidades do momento histórico e quer desempenhar na sociedade um papel adequado a seu talento e a sua ambição. Descobre, no entanto, que o poder e a influência estão nas mãos da antiga nobreza e dos novos ricos e que a mediocridade acaba por vencer os mais talentosos e inteligentes.

O narrador baseia a pretensão de triunfo de Sorel apenas nas prerrogativas de talento e de energia. Acredita que a vitalidade está no povo, capaz ainda de grandes paixões. Parece crer que das classes inferiores poderá surgir um outro Napoleão. A grande particularidade de Julien Sorel, afirma Hauser, é representar uma classe que, até então, não havia tido voz na literatura: o estrato que fica abaixo da burguesia média, uma classe então privada de direitos. O narrador nos apresenta um herói que tem presente sempre o seu caráter plebeu e que vê cada triunfo pessoal como

um êxito sobre a classe que acumula privilégios. Não perdoa sequer a própria Sra. de Rênal, a única a quem ama de verdade, o fato dela pertencer a uma classe contra a qual ele acredita que deve permanecer em guarda. Com Matilde, mistura luta de classe com luta de sexos, mas, sem dúvida, nada é mais representativo do que o discurso que Sorel dirige a seus juízes ao final do romance.

Pode-se discutir se Sorel é ou não um herói, mas, sem dúvida, o narrador o apresenta como um notável. Há um perceptível sentimento de solidariedade para com o rapaz pobre dotado de tanto talento e vítima de uma classe menos inteligente e apoucada em imaginação. É, contudo, igualmente identificável seu olhar crítico e sua reserva para com algumas ações de Sorel. Participa de seu desprezo pela sociedade, mas não aprova sua cega sede de vingança e sua inveja doentia. A descrição dos sentimentos de Julien, após o recebimento da carta com a declaração amorosa de Matilde, demonstra bem a distância entre a ideologia do narrador e a da personagem, confirmando a existência de duplo viés na constituição de Julien Sorel.

Se, do ponto de vista das intrusões do narrador, entre outros aspectos menos pertinentes para esta abordagem, Balzac e Stendhal são bastante distintos, partilham, no entanto, a convicção de que a literatura apreende uma verdade e que, por meio da modelização narrativa, pode-se revelar como este mundo efetivamente é.

4. A ausência de centro

O papel do narrador nos contos de Borges decorre de sua própria concepção de literatura como uma revanche da ordem mental sobre o caos do mundo. O narrador de seus contos não se faz presente por meio de intrusões didáticas e moralizantes, mas de comentários metafísicos em uma diegese de exemplaridade filosófica. O problema moral não tem relevância em face de sua teoria de tempo e ações potenciais, o que provocou de Italo Calvino o comentário de que para essa perspectiva que "exclui qualquer espessura psicológica, o problema moral aflora simplificado, quase nos termos de um teorema geométrico"⁽¹⁵⁾.

A narrativa de Borges não se baseia num evento histórico ou mítico anterior à expressão verbal. Sua matéria é a teia de ressonâncias textuais que constitui a cultura. Cada texto multiplica a si mesmo na intertextualidade com diferentes livros de uma biblioteca imaginária ou real, trata-se de uma literatura que multiplica a si mesma.

"O jardim dos caminhos que se bifurcam"⁽¹⁶⁾ é um conto-síntese da estética de Borges. Aparentemente, trata-se de um conto de espionagem. Já em seu primeiro livro — História Universal da Infâmia⁽¹⁷⁾ — recorre à utilização da narrativa trivial para subvertê-la em reflexão metafísica. No caso desse primeiro livro, parte de pretensas histórias de aventura apenas para esvaziar o heróico, mostrando, no seu reverso, a farsa. Esse procedimento surpreende o leitor e choca suas expectativas, na medida em que frustra qualquer possibilidade de reconhecimento e identificação com o herói da narrativa.

Como narrativa de espionagem, o enredo de "O jardim dos caminhos que se bifurcam" é simples demais e seu desfecho um tanto forçado. Na verdade, tal forma narrativa é apenas um pretexto ou um engaste que abrigará um conto metafísico com reflexões sobre o tempo.

A partir do momento em que Yu chega a Ashgrove fica claro não se tratar de um conto de espionagem e que fomos enganados pelo narrador. As crianças que o protagonista encontra já sabiam qual sua destinação, o que comprometeria a verossimilhança interna de uma história de espões. Isso não bastasse, a recomendação que recebe — virar sempre à esquerda — ressoa na que se dá em caso de alguém pretender atingir o núcleo de um labirinto.

Todos os textos analíticos sobre a obra de Borges falam no uso recorrente da imagem do labirinto em sua ficção. E, de fato, nela reside um ponto fulcral de sua concepção. O importante, porém, é ressaltar que, no uso dessa imagem, existe um blefe. Na realidade, sua ficção desfaz a idéia de complexidade, de difícil saída, de segredo e de enigma que a imagem encerra, uma vez que dilui a concepção clássica de labirinto baseado na pressuposição da idéia de núcleo e no pensamento mítico. Essa é uma literatura que foge da idéia de anterioridade e de Grande Signo, para estabelecer uma teia de signos que reenviam uns aos outros. Essa ausência de correspondência a uma verdade externa, ao extra-texto, foi chamada de *antiphysis borgiana*⁽¹⁸⁾.

O labirinto do conto não revela nenhum enigma, não oferece uma resposta, mas desvela a existência de inumeráveis respostas e possibilidades para cada pergunta. Não deve ser desprezado o fato de Yu-Tsun ser um espião, alguém que, por profissão, descobre segredos. Contudo, ignora o que é da instância familiar. Pensa ter seu tio empregado anos de sua vida na construção de um labirinto e de um confuso romance, quando os dois eram, de fato, uma coisa só e uma descoberta cuja importância ele não tinha sabido avaliar. Esse fato lhe será revelado por um estranho, um inglês que decifrou o documento que nenhum chinês havia decodificado.

Metáfora do processo de atribuição de sentido, o conto, além da imagem do labirinto, tem outra igualmente recorrente na ficção de Borges: o duplo. A duplicidade está expressa a partir do título que, cabe observar, contém a chave de sua interpretação. Nesse universo diegético, os seres apresentam duas ou mais faces que se multiplicam em tantas outras. O protagonista é um chinês que ensina inglês numa escola alemã na China. É, portanto, duplamente estrangeiro em suas funções, embora não deixe de ser chinês. Tanto é verdade que tudo faz para que a informação chegue à Alemanha, não por ser espião alemão, mas para fazer seu odioso chefe reconhecer que um amarelo era capaz de salvar os exércitos germânicos.

Em Albert — escolhido por Yu para ser assassinado apenas e suficientemente por ter o mesmo nome da cidade em que os ingleses concentraram suas forças — também se dá a duplicidade que o colocará em paralelo com Yu. Este é chinês e professor de inglês; Albert é inglês especializado em cultura chinesa. Objetos familiares a Yu, e repositórios do conhecimento de seu tio, são encontrados na casa desse estranho que ele pretende matar. Isso atribui a Albert um duplo caráter de estranho e familiar.

O texto abriga outras duplicidades: Yu é um forasteiro que matará Albert; Ts'ui Pên foi também assassinado por um forasteiro. Madden, o perseguidor de Yu, é irlandês. Situa-se, portanto, em relação à Inglaterra de modo tão estrangeiro e marginal quanto Yu.

De qualquer modo que se leia o conto, identifica-se um jogo em que as pedras não apresentam uma só face. O narrador, portanto, não se nos apresenta como o sujeito-suposto-saber, não detém em si verdade, mas, antes, é o deflagrador das distintas possibilidades do sentido e da relativização da verdade. Na duplicidade que abre para a multiplicação, a identidade fica comprometida na idéia de inumeráveis possibilidades. Prevalece no conto a concepção de um tempo plural em que o momento presente se bifurca em dois futuros que também serão ramificados em outras combinações possíveis. É a idéia de tempo múltiplo que autorizará o crime e que, ao mesmo tempo, torna possível a literatura.

5. Conclusão

A leitura dos textos dos autores em pauta permite a identificação de padrões acentuadamente distintos de relação do narrador com o saber.

Se Balzac e Stendhal, resguardada a distância entre eles, caracterizam-se pelo centramento do sujeito e pela confiança na reflexividade e na ordenação lógica do mundo, na ficção de autores tão distintos como Borges e Calvino o mundo se apresenta como entrópico e escassamente definido para um sujeito marcado pela falta. Em lugar de uma modelização nítida do mundo, tem-se a pluralidade e a complexidade das coisas.

A seleção de apenas quatro autores confere ao enfoque o caráter de uma amostragem que não leva em conta outras alternativas importantes da relação do narrador com o saber nos quatro séculos da história do romance e na longa tradição do conto. Apenas foram marcadas posições polarizadas na investigação do ser que faz a ficção, o que é determinado por diferentes relações do sujeito com o conhecimento.

A narrativa incorpora maior ou menor grau de relatividade às dimensões da existência que modeliza. Se toda ficção expressa um desejo de conhecer, o conceito de conhecimento e a segurança quanto às vias de acesso a ele não são imutáveis. Estabelecer, em linha evolutiva, que a literatura de um século abriga pretensões absolutas, enquanto a de outro é relativista seria uma redução tosca do problema, uma vez que o romance, já em sua origem, com Cervantes, encarou o mundo como um complexo de verdades distintas e contraditórias em que só a incerteza era inabalável. Portanto, antes que uma linha evolutiva ao longo do tempo, é possível observar-se diferentes padrões com maior ou menor prevalência em dado momento da História.

É, no entanto, inegável a acentuação da relatividade neste século em que não há recurso a um árbitro supremo, assim como o abalo das bases do saber. A era contemporânea é fundada na ambigüidade, na intensificação da consciência da incoerência e no declínio da necessidade de ordem, tal como era de hábito entendida. Assume-se a indecisão quanto aos significados e ocorre com menor frequência a pretensão de convergência entre o sujeito (narrador) e objeto — pressuposição de centramento — e a fé na função do conhecimento exercida por via da reflexividade: ego cognoscente que detém em si a posse da verdade.

Na modelização ficcional contemporânea, o narrador concebe a possibilidade de ser a consciência uma função de conhecimento insuficiente. A narrativa apresenta o narrador como um sujeito marcado pela ruptura e incapaz de uma nomeação com certo grau de exaustividade que demonstre domínio sobre causas e conseqüências. Ele não é o lugar do saber e já não pode explicar com precisão como este mundo é a partir de um recorte político, econômico ou existencial. Não há relato decisivo nem

subjetividade autônoma. O narrador expõe ao leitor a relatividade dos parâmetros e o conflito das interpretações.

NOTAS:

- (1) Cfe. BENJAMIM, Walter. O Narrador: observações sobre o narrador na obra de Nicolai Leskow. In: BENJAMIM, Walter et alii. *Textos Escolhidos*. São Paulo, Abril Cultural, 1978. Os pensadores.
- (2) V. a respeito de SANTIAGO, Silvano. *Nas malhas da letra*, São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- (3) GERARD, Genette entende por diegese o universo do significado da história V. do Autor *Figures III*, Paris, Seuil, 1972 e *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.
- (4) T. Todorov e J. Pouillon usam o tempo "visão".
- (5) CALVINO, Italo. A aventura de um míope. In: *Os amores difíceis*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.
- (6) V. a respeito de LACAN, Jacques. *O Seminário. Livro 11. Os quatro conceitos fundamentais de Psicanálise*. Rio de Janeiro, Zahar, 1979, p. 69 a 115.
- (7) O termo psicanalítico pulsão é entendido como uma força primordial constante, limítrofe entre o biológico e o psíquico, e guiada por representações do desejo que visam restabelecer o estado de satisfação perdida. Não se confunde, portanto, com instinto, que visa a satisfação de certas funções biológicas e cessa quando a necessidade fisiológica é satisfeita.
- (8) Cfe. METZ, Christian. *Le signifiant imaginaire*. Paris, Union Générale d' Editions, 1977.
- (9) V. a respeito de MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da percepção*. Rio de Janeiro, Freitas Bastos, 1971 e *O visível e o invisível*, São Paulo, Perspectiva, 1971.
- (10) V. a respeito das características da mentalidade contemporânea CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. Lisboa, Edições 70, 1988; CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna. Introdução às teorias do contemporâneo*. São Paulo, Loyola, 1992; HARVEY, David. *Condição Pós-moderna*. São Paulo, Loyola, 1993.
- (11) BALZAC. *Eugénie Grandet*. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1963.
- (12) V. a respeito de JAMESON, Fredric. Realismo e desejo: Balzac e o problema do sujeito. In: *O inconsciente político*. São Paulo, Ática, 1992.
- (13) V. a respeito de HAUSER, Arnold. La generación de 1830. In: *Historia social de la literatura y del arte*. Barcelona, Guadarrama/Punto Omega, 1980. Vol. III.

- (14) STENDHAL. *O vermelho e o negro*. São Paulo, Abril Cultural, 1981.
- (15) V. a respeito CALVINO, Italo. Jorge Luis Borges. In: *Por que ler os Clássicos*. São Paulo, Companhia de Letras, 1993, p. 249.
- (16) In: BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. Buenos Aires, Emecé, 1956.
- (17) BORGES, J.L. *História Universal da Infâmia*. Porto Alegre, Globo, 1975.
- (18) V. a respeito COSTA LIMA, Luiz. A antiphysis em Jorge Luiz Borges. In: *Mimesis e Modernidade. Formas das Sombras*. Rio de Janeiro, Graal, 1980.

LIGIA CADEMARTORI é professora de Teoria da Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da UnB. Doutora em Teoria da Literatura pela PUC-RS.